

Capítulo I

ANTECEDENTES:
VEINTICINCO AÑOS
DE ARQUITECTURA EN MADRID
(1900-1925)

POR

PEDRO NAVASCUÉS

Sumario:

1. La arquitectura como problema de estilo.
2. La arquitectura modernista.
3. La corriente francesa y el estilo de los «Luisés».
4. La reacción nacionalista: neoplateresco y neobarroco.
5. El monumentalismo y otras opciones varias en los años veinte.

Capítulo I

ANTECEDENTES: VEINTICINCO AÑOS DE ARQUITECTURA EN MADRID (1900-1925)

1. La arquitectura como problema de estilo

La singularidad del edificio central de la Telefónica en Madrid, que debemos considerar como una experiencia aislada en el contexto de la arquitectura española, adquiere mayor relieve si cabe al situarla en su propio medio y tiempo, por lo que convendría previamente recordar los hitos más sobresalientes de la arquitectura madrileña en los primeros veinticinco años de nuestro siglo XX, esto es, aquella arquitectura que se convierte en obligado antecedente cronológico del proyecto que más adelante se analiza, si bien poco o nada tiene que ver con ella. El traer aquí estos episodios e imágenes de la «moderna» arquitectura que por entonces se hace en Madrid, ayuda por contraste a mejor entender el alcance del edificio que es objeto de la presente monografía, y al tiempo sirve como referencia y telón de fondo a los años de formación del autor del edificio, Ignacio de Cárdenas, quien hizo sus estudios de arquitectura entre 1914 y 1924, año éste en que alcanzó el título.

Adelantemos que se trata de un período especialmente confuso por la riqueza de matices y opciones ante las que se encuentra el arquitecto a solicitud de una clientela versátil, que asiste a un cambio de siglo muy dilatado, produciéndose un solape en el tiempo de concepciones e ideas enraizadas en la tradición decimonónica con otras hijas legítimas del siglo XX. Ello dio lugar a que todavía en 1905 escribiera Luis de Landecho lo siguiente: «Ante una obra el arquitecto se pregunta ¿en qué estilo voy a edificar?» En efecto, el también arquitecto Landecho, en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, ponía el dedo en la llaga al recordar la aventura de la historia que la arquitectura había atravesado a lo largo del siglo XIX, pero que para muchos seguía vigente, ya que a los ojos de éstos era «todavía innegable que la arquitectura clásica es la más apropiada para los monumentos civiles, como Museos y Ayuntamientos; la medieval para los edificios de carácter religioso, como iglesias y mausoleos; la árabe para los de esparcimiento, etc. Este equivocado criterio,

nacido acaso de que el estudio de las respectivas arquitecturas se ha hecho de preferencia en determinados edificios, estudios que pudieron haber llevado a sus autores a conclusiones muy distintas de haberlas examinado en otros, lleva ya mucho camino andado para su total desaparición, por el cansancio que en el público y en los artistas produce la reproducción constante de los mismos tipos, de los motivos arquitectónicos, y a la voz de arquitectura nueva para las nuevas construcciones, que por todas partes suena, dedícanse los artistas a desgajarse de la tradición y a inventar formas nuevas, distintas de las usadas hasta el presente»¹.

Ahora bien, ¿a qué «formas nuevas» podía referirse Landecho en fecha tan temprana como aquella? Si se repasan estos años iniciales de nuestro siglo buscando los edificios que pueden tener cierta incidencia en el patrimonio arquitectónico de la ciudad tan sólo cabe señalar la fase epigonal de un eclecticismo cuyas raíces se hunden en el siglo XIX y que incluso eran muy visibles en aquella Exposición Universal de París de 1900, que pretendía cerrar el siglo que quedaba tras de sí. Sin embargo, a nuestro juicio y en el orden arquitectónico, la Exposición de 1900 no hizo otra cosa que retardar la esperada arquitectura moderna al tiempo que se convertía en resumen magnificado de la experiencia arquitectónica del siglo XX que puede englobarse en el término *eclecticismo*². Resulta muy elocuente en este sentido el testimonio contemporáneo del arquitecto madrileño Lorenzo Álvarez Capra, que por entonces dirigía la iglesia de la Paloma, cuando visita la Exposición Universal y escribe: «Aparte de la invasión del hierro... se ven amalgamados a la vez todos los estilos arquitectónicos, encontrándose en una sola fachada la columna romana con la pilastra india y el remate decorativo persa, los ventanales ojival y bizantino, la torrecilla neogótica, el calado árabe y reminiscencias de anteriores edificios de las Exposiciones de París, Viena y Chicago. Esta mezcolanza de estilos revela la indecisión del arte-ciencia de construir, que camina en demanda de un nuevo rumbo..., la indeterminación y el eclecticismo en todas las manifestaciones del espíritu humano»³. A este eclecticismo historicista respondían, en efecto, algunas de nuestras arquitecturas madrileñas, entonces en construcción, como la iglesia de San Manuel y San Benito, de Fernando Arbós, el conjunto del I.C.A.I., de Enrique Fort, el Hospital de la Latina, de Juan Bautista Lázaro, entre otras obras, que si bien resultan muy distintas entre sí, todas tienen a la vez un tronco común cuyas ramas todavía darían nuevos brotes a lo largo del primer cuarto del siglo⁴.

Habiendo recogido la existencia de una línea de clara concepción ecléctica, añadiremos que ésta convive con otras posiciones, algunas de las cuales como el modernismo arrancan precisamente de pequeñas y modestas arquitecturas *Art Nouveau* que figuraron en la Exposición de 1900. Fue esta una moda efímera, discutida y de grata frivolidad, pero que dejó en nuestro suelo edificios singulares de un interés excepcional. Junto al eclecticismo y modernismo hemos de considerar también, coincidiendo en el espacio y el tiempo con aquéllos, una corriente de claro origen francés y significado burgués que dio lugar a una importante colección de palacetes, los cuales llegaron a configurar en torno a determinados ejes urbanos, como el paseo de la Castellana, ambientes edilicios de porte aristocrático, hoy desgraciadamente desaparecidos o absolutamente degradados, si bien restan algunos testimonios a los que luego aludiré. A la trenza formada por el eclecticismo, modernismo y estilo francés, hemos de añadir la poderosa arquitectura monumental que utilizando los recursos de



Arbós: San Manuel y San Benito



Fort: Iglesia del I.C.A.I.

la arquitectura clásica creó edificios para la ciudad, rompiendo los viejos moldes tipológicos de carácter tradicional e imponiendo una escala sólo superada por la construcción de la Telefónica. Al propio tiempo, posturas conservadoras levantaron la bandera del nacionalismo con secuelas de tipo regionalista que paradójicamente tendrán ecos en Madrid. Aquel nacionalismo se pronunciaba tanto frente al modernismo e influjo francés como contra determinadas arquitecturas de corte internacional que dieron lugar a los grandes hoteles de la ciudad o a potentes empresas de seguros, en una línea análoga a lo que puede verse en otras capitales europeas que exhiben así su cosmopolitismo y carácter metropolitano frente a la modesta capital de provincia. Este es, en resumen, el cañamazo de difícil urdimbre, en el que el edificio de la Telefónica hace de gozne entre la vieja y nueva arquitectura. Sin duda, el realismo funcional a que debió de someterse el edificio estaba espiritualmente más cerca de la nueva arquitectura racionalista que iba a surgir en los años treinta que de aquella arquitectura que dejaba a sus espaldas. Diremos finalmente que hubo en el período que aquí analizamos propuestas auténticamente modernas en aquel protorracionalismo que, bien por el empleo de los materiales, bien por la composición de sus edificios, representan en estos años Gustavo Fernández Balbuena y Antonio Flórez.

2. La arquitectura modernista

Aquel ambiente confuso y al tiempo preocupado por dar al recién llegado siglo XX una expresión arquitectónica adecuada, se detecta en las palabras de Enrique María Repullés, el arquitecto de la Bolsa, cuando, haciendo balance de la situación de nuestra arquitectura en 1903, escribe desde el *Heraldo de Madrid*: «La arquitectura continúa sin rumbos fijos, marchando por inciertos derroteros, en que domina el eclecticismo, sin que falten ensayos del llamado *estilo moderno*, más apropiado hasta ahora, y en mi pobre opinión, al mueble y al *bibelot* que a las construcciones, con cuyos principios parece pugnar, a causa de sus retorcidas formas. El modernismo en arquitectura tiene aún mucho camino que recorrer hasta armonizar dichas formas con las necesidades constructivas, pues es arte que no puede apartarse un punto de la ciencia, que da solidez y estabilidad a sus creaciones. Y esta solidez ha de ser siempre aparente, cualidad propia también aunque en otra forma, de las otras artes, sus hermanas, que han de huir siempre de la falsedad... La solidez, la buena construcción son, pues, condiciones indispensables a toda obra de arte, y han de permanecer aparentes en ellas, singularmente en la arquitectura; por lo cual el *estilo moderno*, tal como le *sienten* algunos artistas, no es aplicable a las obras arquitectónicas...»⁵. Lo que Repullés llama ensayos del estilo moderno coincide con el gran capítulo del modernismo que desde hace ya algún tiempo la historiografía ha venido considerando con un interés creciente, y no sólo referido al diseño modernista en general, que en efecto tuvo una gran importancia en orden a determinados productos industriales, entendidos éstos ahora de forma muy amplia, desde el mueble hasta el cartel, desde el «bibelot» hasta la joya modernista, desde la caligrafía y encuadernación hasta los propios aparatos de teléfono, sino que aquel modernismo se encarnó igualmente en la cerámica mural, en la vidriera, en la pintura de caballete, en el relieve y en la escultura exenta, hasta llegar a contagiar finalmente con sus formas, muchas veces evanescentes, a la propia arquitectura. Ello suponía un reto a la arquitectura tradicional, tal y como lo veía Repullés en su escrito, ya que la exigencia constructiva de un edificio obligaba hasta entonces a respetar un rígido esquema estructural que, en principio, parecía reñido con las frívolas ordenaciones decorativas, sinuosas y atectónicas del *Art Nouveau*. Sin embargo, éstas eran tan sólo una faceta, la más llamativa, del complejo fenómeno modernista que tenía, pese a sus detractores, los de antaño y los de hoy, aspectos muy positivos en cuanto a la utilización de materiales y composición libre al margen de las ataduras académicas. Al mismo tiempo el fenómeno modernista incluía soluciones estructurales absolutamente inéditas, como ya lo demostró en Bélgica Víctor Horta, en la desgraciadamente desaparecida Casa del Pueblo de Bruselas, así como en otros edificios de esta ciudad, de los que en Madrid se dio una magnífica versión en la casa de Pérez Villaamil, en la plaza de Matute. Este edificio, encargado al arquitecto Eduardo Reynals por el ingeniero Enrique Pérez Villaamil, nieto del gran pintor de nuestro romanticismo, fue proyectado en febrero de 1906, y la relación con algunas obras del arquitecto belga citado es tan estrecha que no hay más remedio que aceptar un conocimiento directo —o a través de revistas— de aquéllas, bien por parte de Reynals, bien por parte de Pérez Villaamil⁶. Los aspectos comunes de este edificio, que en Madrid pasó casi inadvertido, con la producción temprana de aquel pionero del diseño moderno, por utilizar los mismos



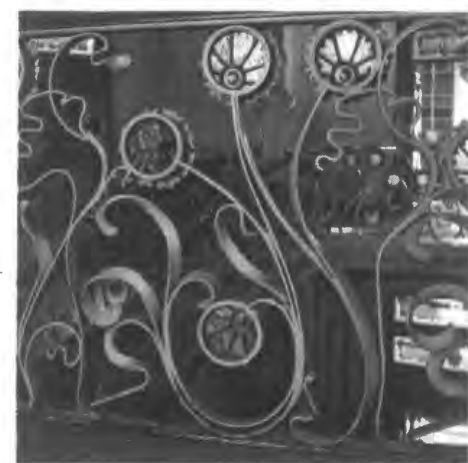
Reynals: Casa Pérez
Villaamil. Fachada y mirador

términos de Pevsner, son a mi juicio los siguientes: *a)* sobriedad general de la composición, formal y cromáticamente; *b)* el empleo crudo del hierro forjado, dejando vistas uniones y remaches, lo que presta un aspecto casi industrial a un edificio que se propone como vivienda burguesa; *c)* la composición vertical del portal y miradores volados, los cuales están protegidos en toda su altura por dos ininterrumpidas y finísimas columnillas, también en hierro, que apoyan sobre diminutas ménsulas; *d)* la mesura de las formas fluidas del *Art Nouveau*, que en fachada arrancan a media altura, formando una especie de diadema sobre los huecos de los balcones, y *e)* la línea ondulada y el carácter corrido de estos últimos. Todo ello puede verse comparando esta fachada con la casa del célebre químico belga Solvay, proyectada y construida por Horta en Bruselas, entre 1895 y 1900⁷. El parentesco resulta abrumador al cotejar, por ejemplo, el diseño del arranque de la escalera de uno y otro edificio, el bruselés y el madrileño, en el que se observa un cierto espíritu rococó, a base de líneas encaracoladas sobre pletina ancha, resolviendo de igual modo los apoyos de tan complejo dibujo sobre las huellas de la escalera, con un sinfín de uniones y remaches que hacen posible la libertad y fantasía de su concepción. Huelgan las palabras cuando la arquitectura habla tan claro.

Es bien sabido que el modernismo en Europa y, por tanto, en España, no fue un todo homogéneo, de tal manera que el *Modern Style*, el *Art Nouveau*, el *Modernisme* o el estilo *Floreal*, denuncian, sí, una intención renovadora pero cumplida en cada caso de un modo



Grases: Monumento a Don Alfonso XII



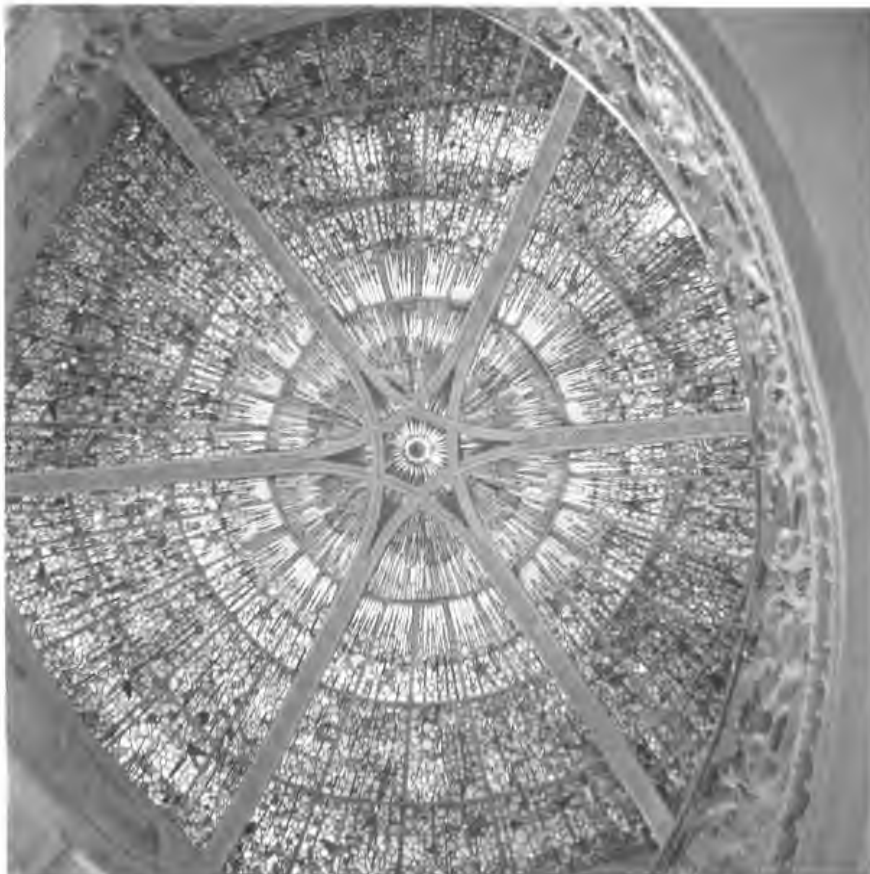
Grases: Palacio Longoria.
Rotonda, detalle de la fachada y
fragmento del antepecho de la
escalera

distinto. Ello explica que tan modernista como la casa Pérez Villaamil sea el palacio Longoria, en la calle de Fernando VI, aunque su imagen responda a otro temperamento muy diferente. Se trata, sin duda, de una obra fundamental dentro del modernismo europeo, a la que no se le presta la suficiente atención a pesar de ser citada tantas veces en función de una supuesta extravagancia que la voz popular adscribe, sin fundamento, a Gaudí. Su arquitecto fue Grases Riera, autor de muchos de los edificios que pertenecen a la órbita de lo francés, a quien se debe igualmente el monumento de exaltación monárquica más importante de toda la etapa alfonsina, esto es, el que en memoria de Alfonso XII se levantó a orillas del estanque del Retiro, justamente durante el período que aquí se estudia, entre 1901, en que se hace público el concurso de proyectos, y 1922, en que se da por terminada la obra⁸. La prensa de la época ya vio en este proyecto analogías con el monumento a Guillermo I en Berlín, que rozaban el plagio⁹. No nos interesa ahora entrar en el fondo de la cuestión, pero sí señalar el internacionalismo de las soluciones a la hora de abordar determinados temas, en este campo ahora con recursos áulicos, frecuentemente manipulados por los arquitectos de estos años y que alcanzan su máxima expresión con el monumento a Víctor Manuel II en Roma (1885-1911). Pero no hablemos del Grases autor de tan refinada composición en el Retiro madrileño, ni del Grases urbanista y su interesantísima propuesta de Gran Vía en dirección Norte-Sur, coincidiendo con el eje de Castellana-Recoletos-Paseo del Prado¹⁰, sino del Grases que,

desafiando a sus colegas y a lo que hasta entonces había sido su aristocrática arquitectura, se acercó sin titubeos al diseño modernista. En esta línea proyectó y dirigió el mencionado palacio de Longoria a partir de 1902, es decir, en unas fechas tempranísimas que no contaba con antecedentes en España, ni siquiera en el potentísimo foco del *modernisme* catalán. Los aspectos que a mi modo de ver justifican la singular importancia de este edificio radican en: *a)* la adecuación del lenguaje modernista al tema del palacete urbano; *b)* la libérrima concepción de las fachadas en sus alzados y perfiles, lo cual obligó a retranquear la alineación general del edificio respecto al vecino caserío; *c)* el diseño extraordinario y cambiante de la embocadura de los huecos, de fuerte carácter expresionista algunos de ellos; *d)* el trato intimista dado a las fachadas del jardín, donde aparece como elemento intermedio entre la Naturaleza (jardín) y la Arquitectura (palacio) el tema del pilar de apoyo concebido como un árbol en forma de palmera, que sostiene un mirador volado; *e)* el empleo del hierro en la construcción, no sólo como elemento auxiliar o de simple accesorio —hierros y antepechos de la fachada—, sino como elemento esencial en la estructura del edificio, en especial en la caja y desarrollo de la escalera principal, la cual forma un todo de hierro y vidrio con su propia cubierta, recordando así de algún modo otra obra de Horta en Bruselas, la entrada del Hotel van Eetvelde, que data de 1895. ¿Conocía Grases este hipotético modelo? Es posible, pero no lo es menos que el cliente de nuestro arquitecto, Javier González Longoria, un claro representante de la alta burguesía adinerada del Madrid de la Restauración, viajero por la Europa del capital, hubiese sugerido este y otros aspectos que suponen una elaboración previa, y que aquí llegan ya claramente resueltos. No debemos despreciar nunca el papel jugado por el comitente que en este caso, como en el mencionado de Pérez Villaamil, creo que fue fundamental. González Longoria, que pertenecía a una familia de banqueros con casa abierta ya al comienzo de la Restauración alfonsina¹¹, utilizó este edificio no sólo como vivienda propia, sino que en él estuvieron instaladas las oficinas de su Banca¹², lo cual da todavía un carácter más singular al edificio, ya que con él se inicia ese proceso espectacular, que no siempre dio buenos resultados, de la arquitectura bancaria y de otras actividades industriales o comerciales en general, que hacen del propio edificio el símbolo primario de su imagen propagandística, en cuyo ámbito hemos de incluir de una forma muy especial el edificio mismo de la Telefónica.

Volviendo al palacio de Longoria, debo insistir en otros aspectos como la alta calidad del diseño de la escalera, donde se mezclan materiales como el mármol, el bronce, el hierro y el vidrio, en un desarrollo espectacular al modo imperial y de extraordinario efecto, dado el origen de las luces, no sólo cenital a través de la montera policroma, sino horizontal, lo cual hace aún más ingrátida la escalera, a modo de monumental arabesco en el aire. El edificio tiene, por otra parte, muchos rasgos de origen francés, tales como el cuerpo redondo de la esquina, o bien las mansardas que denotan la formación de Grases en la traza francesa. No se debe olvidar que Grases es el autor, entre otros edificios, del «New Club» (1899), en la calle de Alcalá, con muchos detalles de estilo rococó¹³ y en cuyo interior se dan ya algunos rasgos modernistas en ese terreno delirante en que en tantas cosas coinciden el rococó y el modernismo.

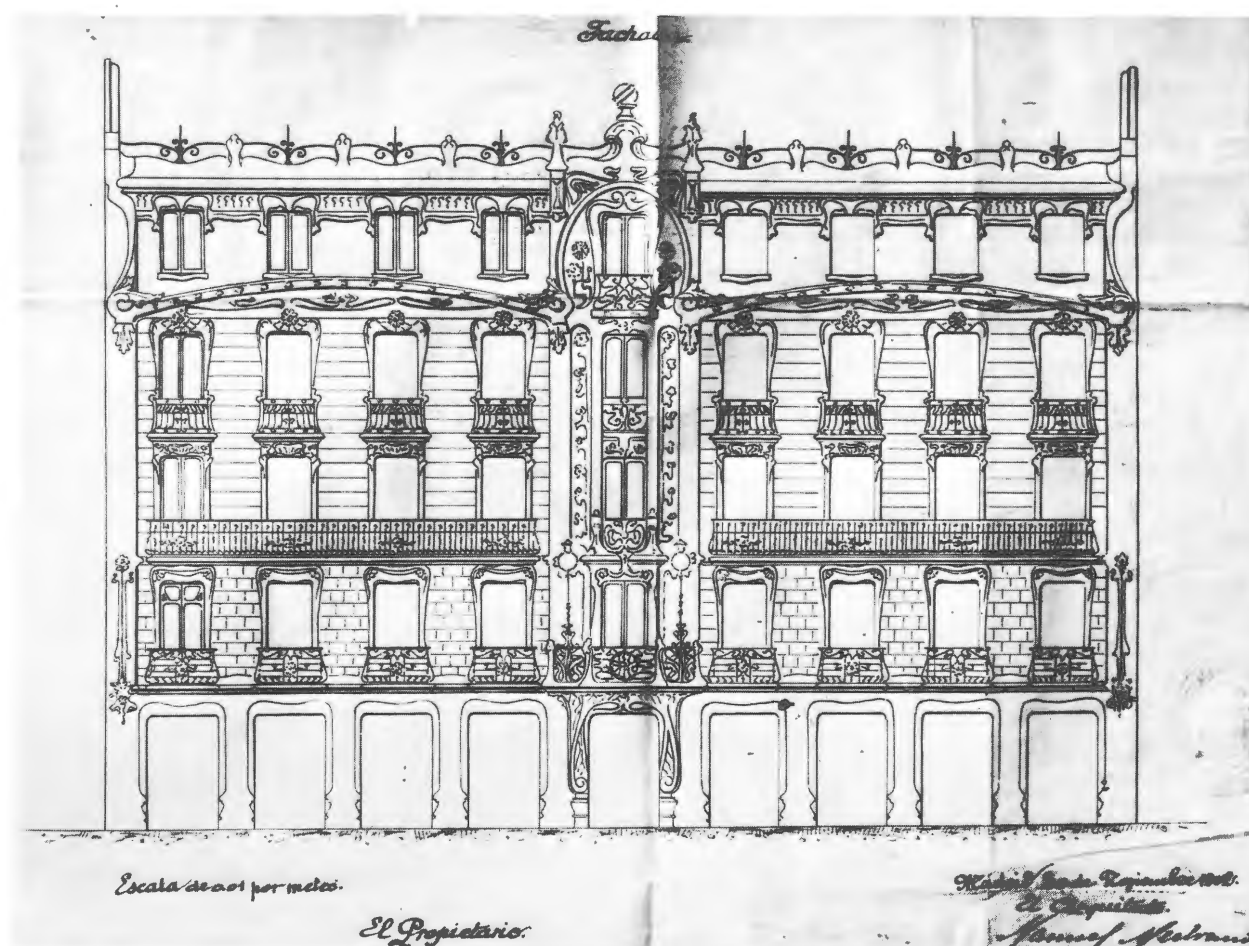
Se podrían citar otros muchos edificios modernistas de tiempos e intensidades distintas, desde la casa de la marquesa de Villamejor (1902-1904) de Manuel Medrano, en la calle



Grases: Palacio Longaria. Escalera y montera de hierro y vidrio para su iluminación.



Detalle de la columna-palmera en la fachada posterior

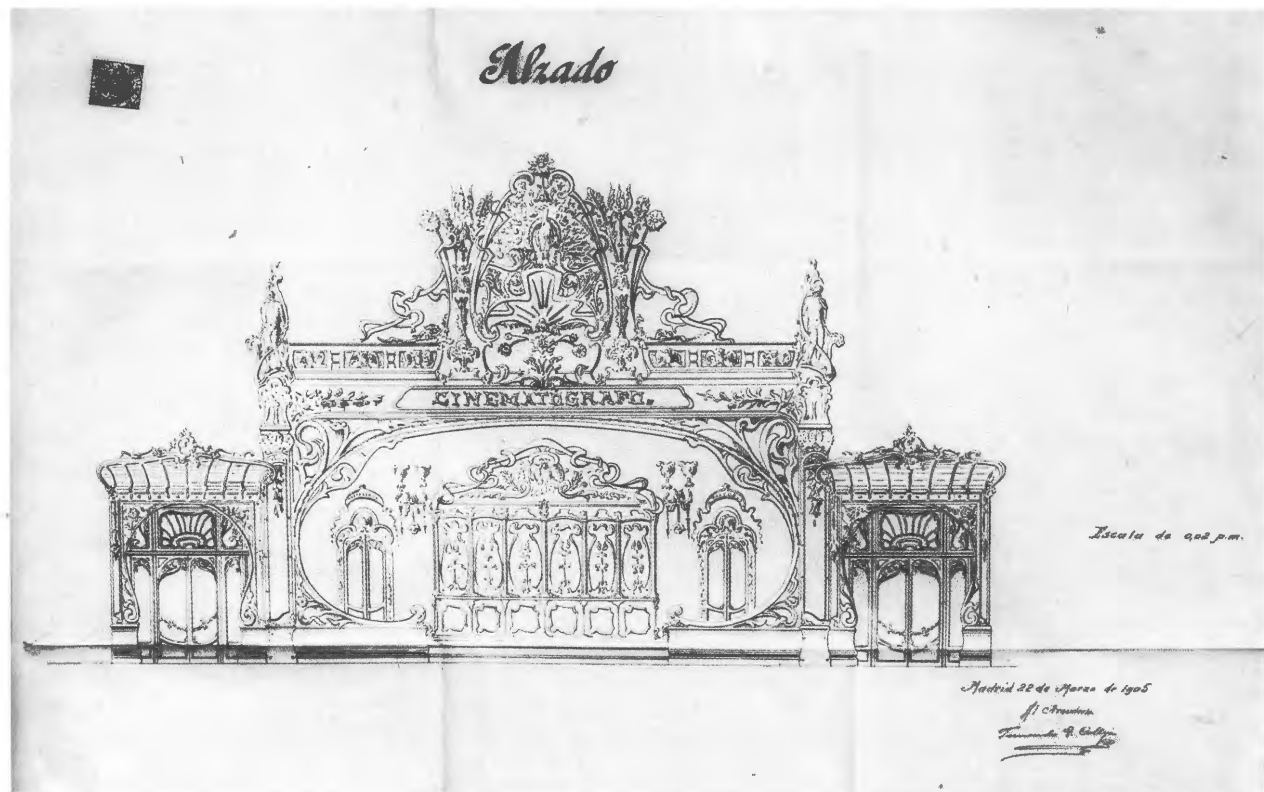


Medrano: Casa Villamejor

Maestro Victoria, alterada completamente a excepción del magnífico portal labrado en piedra, hasta la más tardía y soberbia Casa Gallardo (1911-1914), en la plaza de España, de Federico de Arias Rey. Sin embargo, no haremos aquí mención de estos sólidos edificios y recuperaremos del olvido efímeras arquitecturas que, como los cinematógrafos o los cafés, utilizaron la festiva y llamativa imagen del *Art Nouveau* como reclamo de sus clientes. Efectivamente, fueron los cines y estudios de fotógrafos los que contribuyeron a fomentar y difundir aquel modernismo incipiente que muy tímidamente había aparecido en la Exposición de 1900 de mano de los «restaurants» y cafés, lejos de cualquier compromiso oficial de los pabellones que representaron a los distintos países, a cuya imagen ya nos hemos referido más arriba. Por otra parte, la novedad del cine como espectáculo se avenía bien con la nueva expresión *Art Nouveau*, tal y como sucedió en el Madrid de principios de siglo, donde el elemental programa de necesidades iniciales de la construcción se revistió de aparatosas galas modernistas. Pero no se piense todavía en una arquitectura *formal*, puesto que el carácter de las primeras proyecciones, como curiosidad de feria más que como espectáculo selecto, hizo que la estructura de aquellos cinematógrafos tuviera mucho de barraca: un simple cajón de madera en cuyo interior se disponían unos asientos entre el proyector y la pantalla. Al cine le



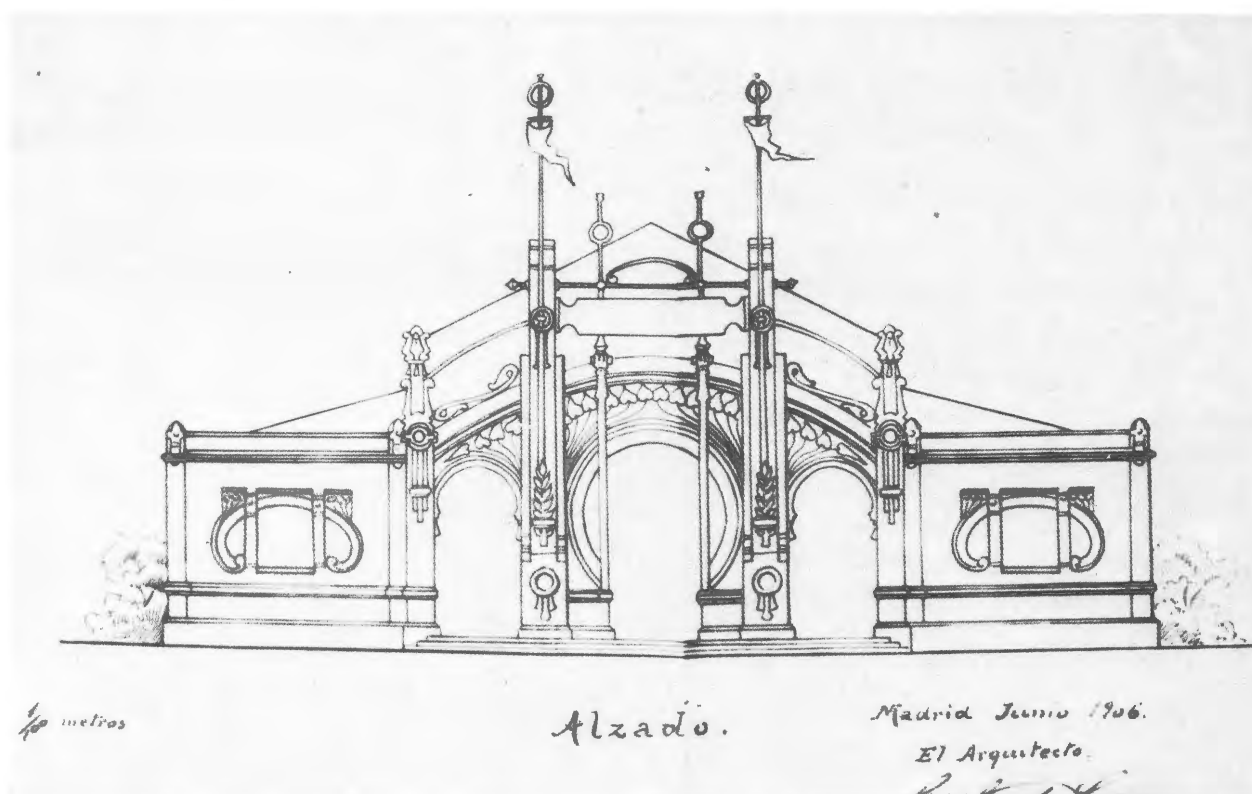
Arias: Casa Gallardo. Vista general
y detalle de la rotonda



García Calleja: Cinematógrafo

costó mucho tiempo abrirse camino como expresión y forma culta, y por ello también a su definición arquitectónica, que finalmente adoptó, con leves modificaciones, el modelo del teatro y de la sala de conciertos, tal y como lo llegaría a ser uno de los primeros cinematógrafos estables, como lo fue el desaparecido «Colón», en la calle Génova, de Pablo Aranda, terminado en 1908 y luego ampliado y reformado tal y como nosotros lo llegamos a conocer. Como reliquia de aquella etapa resta hoy el cine Doré, obra ya de 1923. Pero me interesa más ahora aquellos primerísimos cinematógrafos cuyo proceso de inicial rechazo, posterior tolerancia y, finalmente, unánime aceptación se puede seguir muy bien en Madrid.

Al comienzo el Ayuntamiento vio con recelo la aparición de estas barracas, más o menos llamativas, sobre solares sin edificar que según los facultativos municipales daban «a las calles un aspecto impropio del ornato de la capital... con el peligro de convertir la población en una feria»¹⁴. Además de estos motivos puramente estéticos, pesaban otras razones más serias de tipo administrativo, ya que el Reglamento de Teatros y Salas de Espectáculos, entonces vigente, databa de 1885, lo cual hacía muy difícil la incorporación de un nuevo tipo de espectáculo con características propias no contempladas hasta entonces. Se temía, por ejemplo, el posible incendio de la cabina, frente a lo cual los promotores y arquitectos propusieron hacer construcciones totalmente en hierro como la proyectada por Manuel Pardo, en 1906, o como el que se llegó a levantar en la calle de Villanueva, debido al mencionado Eduardo Reylans que, bajo el nombre de «Ideal Polistilo», reunía un «patinadero» y un cinematógrafo, todo ello de un modernismo centroeuropeo muy particular.



Luque: Sala de espectáculos

Los cinematógrafos de los que tengo fecha más antigua datan de 1904, entre los que se pueden recordar el «Cinematógrafo y Fantoques», en la calle de San Mateo, el «Gran Biograph» (*sic*), en la antigua plaza de San Marcial y luego trasladado al paseo de Rosales, así como el proyecto de Fernando García Calleja que hizo un cinematógrafo *Art Nouveau* de corte francés. Pocas veces, es tan claramente comprobable la dependencia de nuestros jóvenes arquitectos, como es ahora el recién titulado García Calleja, respecto a los modelos franceses a través de las llamativas reproducciones de las revistas ilustradas especializadas. Su cinematógrafo era un claro homenaje a Hector Guimard y sus entradas del Metro de París, pero también aceptación de las formas libres de aquel modernismo que sus enemigos llamaban, en la propia capital francesa, «estilo vegetariano», criticando así el carácter libre y efectivamente vegetal de su caprichosa estructura lineal y sentimiento neo-romántico. García Calleja, en la fascinante fachada concebida a modo de arco escénico, demostró igualmente que conocía el *café-restaurant L'Art Nouveau* de Grenoble, obra de L. Dufour, que data de 1900. Esta obra se reprodujo en «La Construction Moderne», en aquel mismo año, y de allí tomó García Calleja sus motivos (remates, cintas, flores, pavo real, etc.), convirtiendo su obra en una réplica de los modelos franceses. Mas no fue sólo el modernismo belga de un Horta, o el francés de un Guimard los que tuvieron eco en la arquitectura madrileña de principios de siglo, sino otras variantes como fue el estilo «floreale» italiano. Así, a partir de la conocida Exposición de Turín de 1906, se empezaron a observar en las primeras obras de los arquitectos más jóvenes, como era entonces Carlos de Luque, claros influjos de aquella versión italiana

del modernismo que encabezaba Aronco. En esta línea el arquitecto Luque, perteneciente a la misma promoción de 1904 que García Calleja, proyectó para Madrid una Sala de Espectáculos (1906) que repetía muy de cerca la organización de los pabellones de dicha exposición turinesa, en especial el que hiciera el arquitecto Locati, el pabellón destinado a piscicultura, que llegó a reproducirlo la revista *L'Architettura Italiana* y de donde lo copió sin duda nuestro arquitecto. Además de los cinematógrafos y salas de espectáculos, también los cafés utilizaron abiertamente, casi de modo desafiante, el lenguaje modernista y entre los madrileños ninguno tan señalado como el desaparecido café de la «Maison Dorée», de 1906.

Los ejemplos podrían multiplicarse pero pensamos que lo dicho hasta aquí, más lo que añadimos en el siguiente epígrafe, sirve para dar una idea del aspecto vario del fenómeno modernista en Madrid. No obstante, quedaría incompleto el panorama si no hiciéramos referencia a un hecho que atañe a la arquitectura y al modernismo por igual, cual es la celebración en nuestra capital del VI Congreso Internacional de Arquitectos. La decisión de celebrar este Congreso en Madrid se tomó en el París de la Exposición de 1900, acordándose tratar en él, y como primer tema a debate, nada menos que el tema de la licitud del modernismo en la arquitectura. La celebración del Congreso se retrasó, pero finalmente pudo reunirse en abril de 1904¹⁵. Tras la recepción en el Palacio Real y la sesión inaugural celebrada en el Paraninfo de la Universidad de San Bernardo, las sesiones se desarrollaron en el salón del Ateneo. De este Congreso nos interesa destacar ahora la relevancia de sus protagonistas y la discusión en torno al *Art Nouveau* como expresión válida para la arquitectura. Entre aquéllos debe citarse a Vestel (Bélgica), Muthesius (Alemania), Helmer (Austria), Cuyper y Berlage (Holanda), Vivanet (Italia), además de una nutrida representación de veintidós corporaciones de diversos países. De los representantes españoles destacaremos a Puig y Cadafalch, Velázquez Bosco, Urioste, Arbós, Vega y March, Repullés, Doménech y Cabello y Lapiedra.

Estos hombres abrieron las sesiones de trabajo haciendo frente al difícil tema del modernismo, al que se mira con enorme recelo desde las posturas más tradicionales o desde las más progresistas, sin darse cuenta que dicho movimiento resumía cuanto había de lirismo en la arquitectura del siglo XIX. El hecho es que en el debate intervinieron Vestel, Muthesius, Cuyper y Vivanet, lo cual equivalía a una práctica condena del nuevo estilo. En efecto, ya Franz de Vestel anunció ciertas dificultades al ser el portavoz de la Sociedad Central de Arquitectos de Bélgica, corporación «compuesta de arquitectos de diversas opiniones» sobre el particular insistiendo en la necesidad de diferenciar el *Modern Style* y el arte moderno, que es el que sigue las vicisitudes o cambios de la sociedad. Hermann Muthesius, uno de los futuros fundadores del *Deutscher werkbund*, tampoco iba a ser partidario del modernismo y sí, en cambio, del arte moderno, haciendo una apología de la actitud del ingeniero al margen de los estilos artísticos, de claro sentido racionalista: «la arquitectura responde a las exigencias de cada época... las más visibles en la época presente son las que tienden a la sencillez y a la lógica de la construcción, por lo cual el Arte del ingeniero ha tenido su completo desarrollo en el siglo XIX, sin preocuparse de las formas tradicionales de la Arquitectura». Terció P. J. M. Cuyper, el autor del Rijksmuseum de Amsterdam, quien confirmó lo dicho por Vestel y Muthesius, añadiendo luego que «el *Modern Style* es la carencia de estilo con que se pretende

romper con la Historia; se desprecia la lógica y la razón; se falta a las leyes de la Naturaleza, a las cuales (Geometría, Mecánica, Materiales) obedece la Arquitectura». Cerró la serie de intervenciones el italiano Vivanet, quien dijo que no siendo partidario del nuevo estilo, sí lo era de la libertad del artista, por lo que pedía que en las conclusiones se tuviera ello en cuenta.

A la hora de redactar las conclusiones definitivas en la sesión de clausura, el sucinto texto referente al *Arte nuevo en las obras arquitectónicas* decía: «El Congreso, después de haber discutido este tema, acuerda no haber lugar a emitir conclusiones respecto al mismo». De este modo tan sencillo eludía una postura comprometida que no satisfizo a todos. Así, los arquitectos belgas Amiaux, Crespín y Sneyers, quienes habían elaborado y enviado al Congreso una comunicación de signo favorable al modernismo, pero que su colega y portavoz Vestel había silenciado, hicieron llegar a una de las revistas europeas más importantes del momento, *La Construction Moderne*, una copia de aquella, en la cual aparecen los nombres de Horta, Hankar, Guimard, Plumet, Selmersheim, Machintosh, Wagner, etc.¹⁶, esto es, los grandes olvidados y prácticamente condenados en el VI Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Madrid.

Cuando este hecho, de un gran alcance para la fortuna del modernismo en Europa, podía haber supuesto un freno a la arquitectura *art nouveau*, paradójicamente sucedió lo contrario, ya que a partir de aquellas fechas surgieron las obras arriba mencionadas y otras muchas más que hacen del modernismo el capítulo inicial de la arquitectura madrileña del siglo XX, que alcanzaría incluso los años veinte. Ello produjo reacciones y actitudes que intentaron ir más allá de lo que prudentemente había concluido el Congreso de 1904, tal y como puede verse en la combativa actitud del arquitecto Sainz de los Terreros desde un órgano de opinión tan importante en el medio profesional como *La Construcción Moderna*, de la que fue colaborador asiduo y director: «La arquitectura moderna no tiene esos rasgos distintivos que la diferencien de la de otras edades, sino, antes bien, es copia de las antiguas o es un conjunto de formas sin sentido, de adornos sin razón, que dan por resultado el mal llamado *estilo modernista*, sin valor artístico alguno y que rompiendo con todas las leyes de la simetría y estabilidad, y burlándose de la estética, parece tener como único objeto el contrariar precisamente aquéllas»¹⁷.

3. La corriente francesa y el estilo de los «Luises»

Parte importante del modernismo tuvo, como ya se ha dicho, un origen francés, produciéndose a lo largo del primer cuarto de siglo una auténtica corriente que se mira en la arquitectura del país vecino y que no es sino prolongación de una moda fuertemente arraigada en la arquitectura madrileña desde los años de Isabel II¹⁸. Justamente queremos ahora destacar este matiz para el que resulta ejemplar otro proceso que destaca en el período que aquí estudiamos. Me refiero al concurso internacional que se convocó en 1903 para la presentación de proyectos para el nuevo edificio del Casino de Madrid, en la calle de Alcalá. Concurso éste que tuvo gran trascendencia tanto por la envergadura y significación del edificio como por el escándalo producido tras la resolución del jurado, el cual se abstuvo de

premiar a ninguno de los proyectos presentados. Éstos sumaban casi una treintena, con una importante participación francesa, a la que se favoreció alargando el plazo de presentación inicialmente fijado en las bases del concurso¹⁹. Estas bases, dadas a conocer en Europa a través de las revistas y prensa europea en general, eran muy precisas en lo referente al presupuesto, exigencia monumental, necesidades de programa incluso obligando a la inclusión forzosa de algún elemento como un gran balcón en la fachada «por el mucho aprecio que se hace de las vistas a la calle de Alcalá... con la mayor extensión posible de tribuna volada, y desde la cual pueda disfrutar cómodamente de las mencionadas vistas el mayor número de socios». Pero al tiempo las bases resultaban algo ambiguas al no definir el lenguaje a utilizar, esto es, lo que vulgarmente llamamos «estilo». Es aquí donde radica en gran parte el problema y titubeo del jurado que declaró desierto el concurso, al tiempo que la sociedad del Casino compraba seis de los treinta proyectos presentados por estimar que eran los mejores. El análisis de éstos se convierte así en el mejor índice para medir la desorientación de la arquitectura madrileña²⁰ en estos años iniciales de nuestro siglo XX.

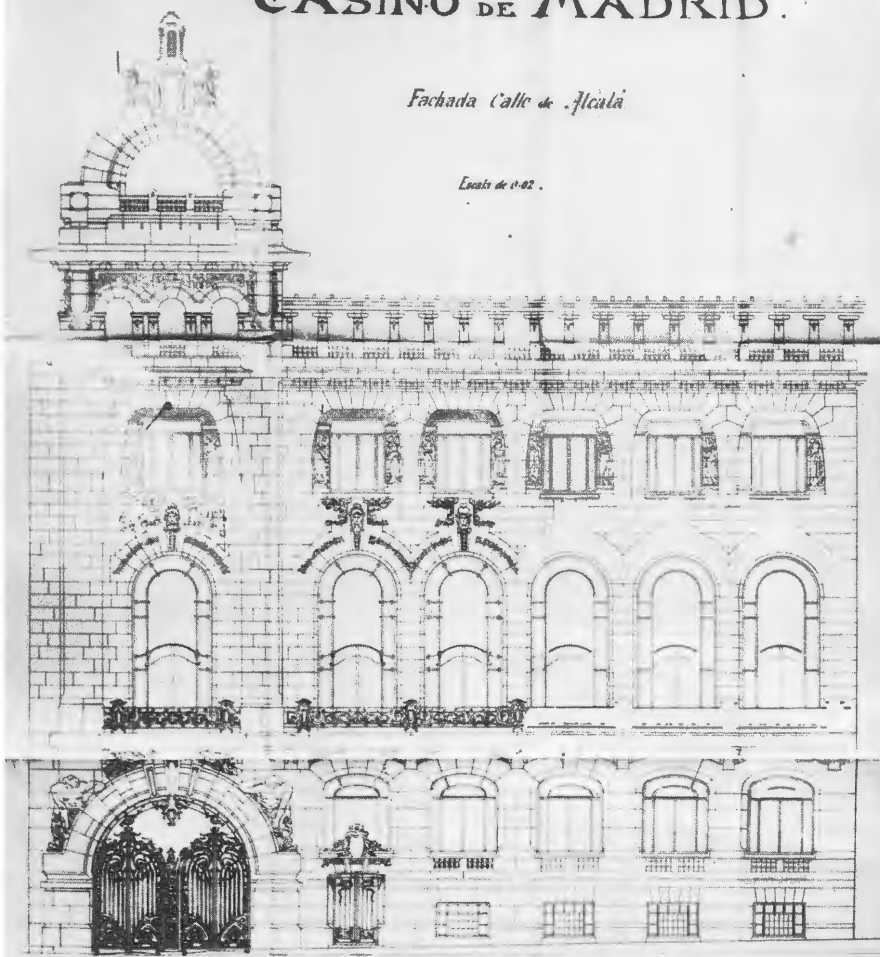
Los proyectos adquiridos pertenecían a los franceses Guillaume Tronchet y los Farge (padre e hijo), así como a los españoles Martínez Ángel, Gómez Acebo, Otamendi y Palacios, y Carrasco. ¿A qué criterios correspondían estos proyectos? Podríamos hacer tres grupos distintos, pues por un lado hay unos abiertamente modernistas, otros simplemente *franceses*, y una tercera vía de tipo monumental y ecléctica, de escaso interés, que responde al proyecto presentado por el tándem Palacios-Otamendi. Entre los modernistas hay que destacar el de Guillaume Tronchet, el virtual ganador según la prensa francesa, que recordaba una vez más en él al autor del pabellón «La Belle Meunière», conocido restaurant modernista que fue casi una excepción en el ecléctico contexto de la Exposición Universal de París (1900). El proyecto acuarelado atrajo la atención del público que asistió a la exposición de proyectos, siendo elogiado igualmente por el jurado de la Academia de San Fernando. Sólo algunos colegas españoles miraron con malos ojos aquellas acuarelas, afirmando que el proyecto de Tronchet hubiera pasado desapercibido «no para el vulgo, sino para el público más o menos entendido que visitó la exposición, a no figurar en él el ridículo detalle decorativo de la manola y el grupo de guitarras y panderetas, revelador por sí solo del conocimiento de los gustos, costumbres y modo de ser que del público de Madrid, y en especial del que frecuenta el Gran Casino, tiene el mencionado M. Tronchet»²¹. De un modernismo templado era también el de Tomás Gómez Acebo, quien propuso algunas soluciones, como el carácter asimétrico de la fachada o la ubicación de la escalera principal, que estimo que se plasmaron finalmente en el proyecto definitivo²².

Resueltamente *francés* era el proyecto de los Farge, que según la prensa francesa fue el elegido para su ejecución, pues no en vano les respaldaba un exacto conocimiento de este tipo de establecimientos, ya que, entre otras cosas, dirigían en París una monumental publicación, el *Recueil d'architecture*, uno de cuyos tomos está dedicado a los casinos más importantes de finales del siglo XIX. Creo que a estos Farge, con ideas tomadas de Gómez Acebo, se debe el proyecto básico que, en 1905, reelaboraría el arquitecto Luis Esteve cuando éste presenta el proyecto definitivo que se llevó a cabo entre 1905 y 1910, si bien todavía en 1915 el arquitecto Juan Moya añadiría un comedor en la terraza. La arquitectura del Casino, tal y como hoy

CASINO DE MADRID.

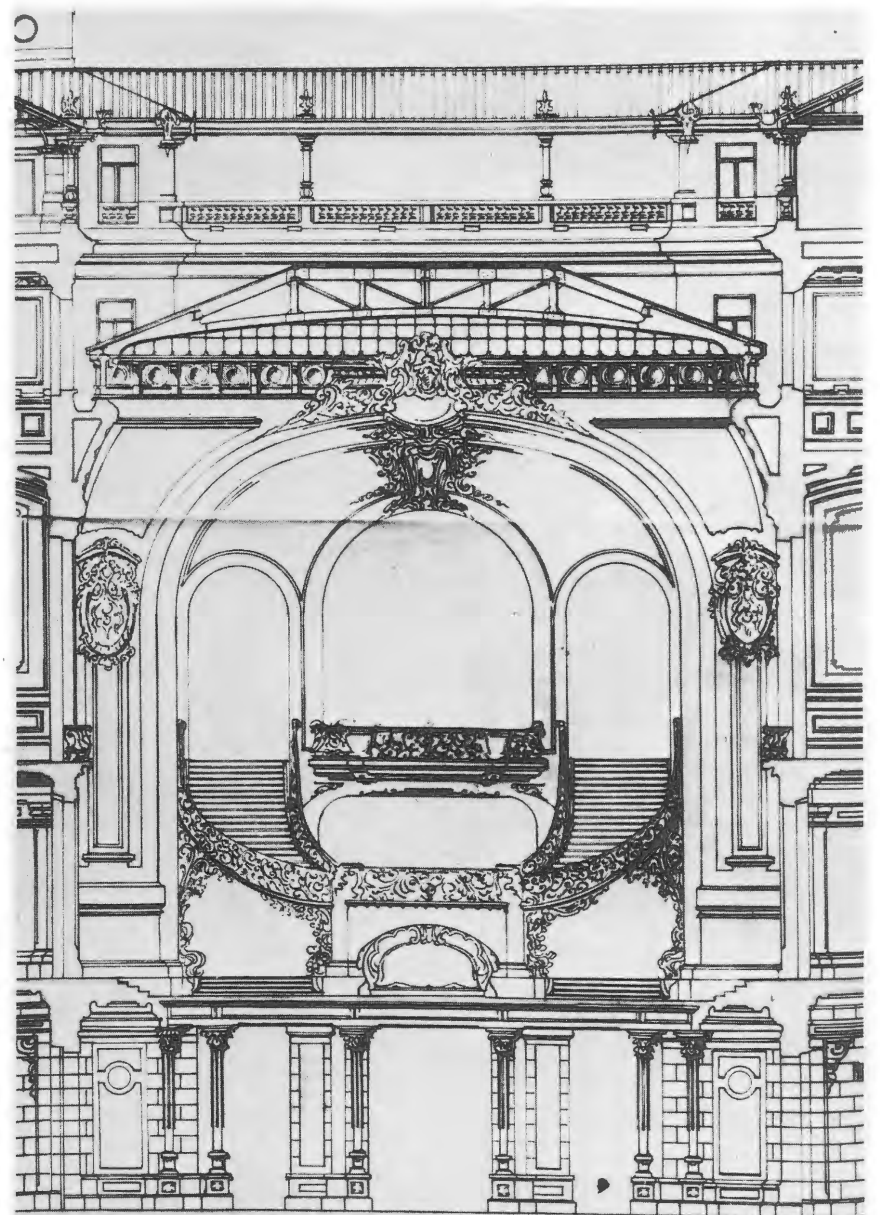
Fachada Calle de Alcalá

Escala de 1-82.

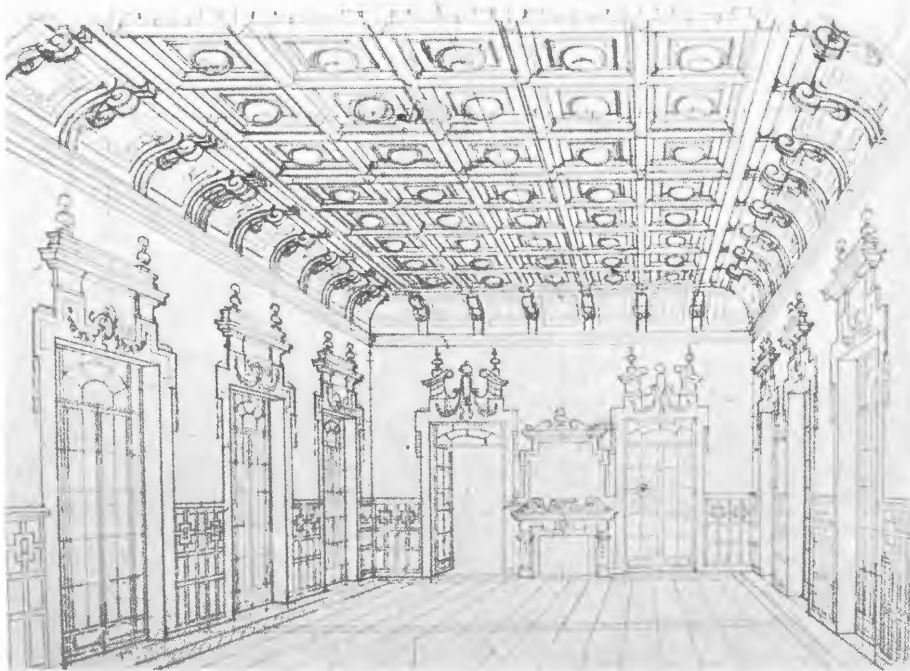


Madrid 27 Marzo 1885.

EL ARQUITECTO:



Casino de Madrid: Fachada y escalera firmadas por Esteve
Terraza y comedor de Moya





Casino de Madrid: Alegoría de las Artes en la fachada principal

podemos ver, responde en su fachada y patio central a un gusto francés muy estereotipado y ecléctico, ampliamente difundido por Europa. Formas noucentistas, mezcladas con golpes entre rococó y modernistas, reflejan un gusto que entra dentro de lo que hemos llamado «ambiente francés». En este aspecto resulta ejemplar el gran patio central, pero sobre todo la escalera principal que compite en interés con la del palacio Longoria, sin duda las dos escaleras más bellas de la arquitectura madrileña del novecientos. La del Casino tiene un porte verdaderamente regio y, en el fondo, con todo el efectismo teatral de la fiesta barroca que de forma admirable supo desarrollar Charles Garnier en la escalera de la Ópera de París. Aquí se produce ahora una situación análoga al presentar con gran aparato el juego estereofónico de la escalera que se convierte en espectáculo a contemplar desde los balcones del patio. Podría decirse que así queda preparado el ambiente para que se produzca la escenificación burguesa con sólo hacer desfilar por la gran escalera a sus protagonistas. Dato a no olvidar es dejar constancia de que esta joya arquitectónica fue diseñada por la compañía francesa «Société Générale de Constructions». Aunque las dependencias del Casino obedecen a criterios decorativos dispares, sin embargo el gran salón vuelve a insistir en este carácter recargado, con ecos del Segundo Imperio, y siempre francés, sin que ello impida que obras de Cecilio Pla, Emilio Sala, Romero de Torres o Mateo Inurria, se hallen incorporadas a aquel espectacular escenario en el que la decoración y mobiliario corrieron a cargo de Laborde y Milliac, hasta hacer del Casino uno de los edificios mejor alhajados de la ciudad.

Dentro de esta amplia corriente francesa habría que contemplar el proyecto presentado por Luis Sainz de los Terreros, poco afortunado en verdad, pero que interesa porque intentó



Casino de Madrid: Puerta principal



J. y R. Fèvrier: La Unión y el Fénix (hoy Metrópolis)

un estilo «completamente moderno inspirado en el que pudiéramos llamar barroco francés sin caer en las exageraciones del modernista... es el estilo moderno, no el modernista»²³. A su vez, el arquitecto Jesús Carrasco, en una línea más tradicional y también nada acertado, había propuesto un edificio de rígida organización axial en el que acababan «predominando los estilos Luis XIV y Luis XVI»²⁴.

Los matices y denominaciones que recibieron las distintas facetas de toda esta arquitectura francesa han sido muy varias, tales como estilo francés moderno o estilo cosmopolita, que en realidad se refieren a unas imágenes que se incorporan en estos años a casi todas las capitales europeas de mano de las grandes compañías de seguros, cadenas hoteleras o establecimientos de otra índole, pero que responden a unas inversiones de capital extranjero en nuestro país, proyectando una arquitectura de tono internacional que poco o nada tiene que ver con el carácter edilicio de las ciudades en que se levantan. En realidad es un proceso análogo al del edificio de la Telefónica en Madrid, que incorpora a nuestra ciudad una imagen tan foránea como la que exportó la cadena hotelera Palace, adivinándose en uno y otro caso el origen del capital invertido al que acompaña una fiel imagen que indica su procedencia. Desearíamos recordar aquí esta presencia francesa a través de algunos edificios muy significativos como el de La Unión y el Fénix (hoy Metrópolis), edificio que se ha incorporado con gran fuerza a nuestra fisonomía urbana dado el lugar privilegiado en que se encuentra a modo de proa que une y separa la calle de Alcalá y Gran Vía. El edificio, que fue objeto de un concurso entre arquitectos españoles y franceses, tiene un carácter enfático que de algún modo pedían las



Mewes: Hotel Ritz

bases cuando señalaba que «Las fachadas serán todo lo monumentales que sea posible; sin embargo, se recomienda cierta sobriedad de escultura excepto en la rotonda; el carácter monumental deberá obtenerse principalmente por las líneas... Se llama especialmente la atención de los concursantes sobre la fachada en rotonda, cuya situación se presta de un modo extraordinario a una decoración de carácter arquitectónico». Aquello lo entendieron muy bien Jules y Raymond Fèvrier, quienes ganaron el concurso en 1905, si bien de nuevo sería Luis Esteve el que dirigiría la obra sin modificar el carácter absolutamente francés de la planta, alzados y cubiertas, donde no faltan las características mansardas. Sobre la cúpula de la rotonda iba un grupo escultórico modelado por Saint Marceaux, sustituido por una figura de Federico Coullaut en 1975. El edificio, uno de los primeros que en nuestra ciudad utilizó el hormigón armado, se terminó en 1910.

La misma situación de un proyecto de autor francés y un director de obra español la volveremos a encontrar con motivo de la construcción del Hotel Ritz (1908), perteneciente a la cadena inglesa «Ritz Development», cuyo arquitecto fue el francés Mewes, el mismo que había construido las casas de esta firma en París y Londres, si bien la obra fue dirigida aquí por Landecho hasta su terminación en 1914. Ocupando otro de los solares más nobles de la ciudad se levantó igualmente el Hotel Palace, proyectado en Bélgica por Eduardo Ferrer Puig por encargo de la compañía propietaria, aunque parece ser que hay una colaboración de la compañía «León Monnoyer et fils», si bien ello no importa demasiado, ya que se trata de auténticos estereotipos arquitectónicos en los que quedan absolutamente amortiguados los



Rojí: Palacio de Justicia.
Galería y escalera de honor



personalismos. El recurso a las rotondas de esquina, las mansardas, perfil de los huecos, guirnaldas y otros muchos detalles hacen del Hotel Palace un edificio que asegura su carácter internacional y cosmopolita partiendo de pautas foráneas. También en este caso hubo que buscar en Madrid un arquitecto que dirigiera la obra, cuya estructura es igualmente de hormigón armado, tarea que recayó en Manuel Álvarez Naya.

Todo este gusto francés atrajo igualmente a parte de la aristocracia madrileña que pidió a sus arquitectos palacios al estilo de alguno de los Luises, llegando aquéllos a ser verdaderos especialistas en el manejo de los recursos de la arquitectura francesa, como sucede con Joaquín Saldaña. Este arquitecto trazó y dirigió más de una docena de estos palacetes que, en torno al tramo alto de la Castellana²⁵, llegó a configurar un barrio con personalidad propia junto con los proyectados por los Sallaberry, Aldama, Sainz de los Terreros y otros, sin olvidar aquellos de autor francés que luego dirigían arquitectos españoles, como sucedió con el desaparecido y espléndido palacio de Montellano, proyectado por el francés Samson y dirigido por Lázaro y Saldaña. De este último y como palacete muy característico desearíamos recordar el de la condesa de Adanero (1911-1913), hoy sede del Instituto de Estudios de Administración Local. El edificio, con una característica volumetría muy compacta, ofrece en sus fachadas los rasgos más acusados de estos palacetes, tales como sus tres plantas y una cuarta bajo mansardas. La inferior muestra un llagueado arquetípico que se continúa en las cadenas de los pisos principal y segundo. La molduración, frontones, hierros, etc., acusan insistentemente, así como la monumental y aparatosa escalera interior, su dependencia respecto de los modelos franceses. Algo más allá fue en esta línea Joaquín Rojí, como autor del palacio de los marqueses de Amboage (1912-1917), hoy Embajada de Italia, cuando sustituye aquel moderado espíritu de los «Luises» por el énfasis neobarroco francés, introduciendo abultadas

columnas, así como otros elementos decorativos de gran relieve que produce un efecto de ostentación y lujo. Algo de esto hallamos en el rico interior del Palacio de Justicia (1918-1924), en especial en la escalera de honor y en la gran galería alta que separa los patios, que es una de las actuaciones más brillantes de Rojí²⁶.

4. La reacción nacionalista: neoplateresco y neobarroco

Frente a este evidente colonialismo arquitectónico, al que deberíamos sumar el ingenieril e industrial, que enmascara un más grave colonialismo económico, dentro del cual habría que entender luego la presencia de la I.T.T. entre nosotros a través de la Compañía Telefónica Nacional de España, surgió una reacción de tipo nacionalista que arranca de la herida del 98. Ello significa que tal actitud convive con el eclecticismo, modernismo y corriente francesa ya citados, esto es, no se trata de un episodio posterior, escalonado, sino rigurosamente contemporáneo de aquellas y otras opciones, todo lo cual explicaría al lector la complejidad del período que aquí pretendemos sintetizar. Dejando ahora las razones ideológicas que puedan sustentar tal nacionalismo, es un hecho comprobable, en el campo de la arquitectura, que tras el Desastre del 98 se produjo una búsqueda en el cajón de los recuerdos de aquellas imágenes que recordarán pasados tiempos mejores. Como al propio tiempo, según se ha dicho anteriormente, se dio un recrudecimiento del sostenido y creciente influjo francés que desde la época isabelina y durante la Restauración se venía produciendo en la arquitectura española, esto provocó, y no siempre por parte del sector más conservador de nuestra sociedad, una respuesta de tipo nacionalista. No se piense, sin embargo, que este nacionalismo fue homogéneo, pues además de encontrar en los «estilos históricos», especialmente en el renacimiento y barroco, una referencia ideológica y formal, se volvieron los ojos igualmente hacia aquellas arquitecturas regionales que dieron lugar a uno de los capítulos más sugestivos de nuestra arquitectura. En él, como luego se dirá, jugaría un papel de cierta importancia la Compañía Telefónica Nacional de España, porque había «puesto siempre especial cuidado en que sus construcciones armonicen con el estilo peculiar de los edificios de cada población en aquellas ciudades que han conservado a través de los tiempos una arquitectura característica, o donde por su emplazamiento obligado en plazas y calles de gran sabor local hubiese sido un atrevimiento el hacer nuestro edificio con un estilo moderno e industrial»²⁷.

Para hallar el origen de este nacionalismo hemos de volver una vez más a la Exposición Universal de París, donde España presentó un pabellón que recordaba al mundo «el florido período del arte español en la época del Renacimiento, habiendo tomado por modelos la Universidad de Alcalá, el Alcázar de Toledo, la Universidad y el Palacio de Monterrey de Salamanca, y los Hospitales de Santa Cruz de Toledo y Valladolid (*sic*), y para el interior, el Colegio del Arzobispo, en Salamanca, y las casas de El Pardo y Zaporta, en Zaragoza, todo ello dentro del convencionalismo indispensable en esta clase de edificaciones, adoptando los elementos constructivos de la época y los detalles de fantásticas figuras, medallones, leones semi-rampantes y las balaustradas y flameros característicos»²⁸. Es decir, se trataba de una clara exaltación de la poderosa España de Carlos V, a través de una versión de la arquitectura

plateresca, «y ya que perdimos colonias y prestigios políticos, que el arte y la industria, allí dignamente representados, levanten nuestro decaído espíritu en presencia de las demás cultas naciones»²⁹. Estas palabras, escritas por Luis María Cabello al año del desastre del 98, encierran de modo muy claro el espíritu de aquel neoplateresco por el que su autor, el arquitecto municipal de Madrid José Urioste y Velada, alcanzó un gran prestigio. Ello hizo que en Madrid muy pronto se levantaran casas neoplaterescas, como la del duque de Sueca (1904), en la calle del Barquillo, del propio Urioste, que inició con ella lo que pronto se llamaría «estilo Monterrey» por los elementos que se tomaron prestados de aquel palacio salmantino. La propia Compañía Telefónica instaló su sede en Salamanca en un edificio renacentista que se derribó para luego levantarlo aprovechando algunos elementos antiguos, y colocando un torreón «monterrey» en la esquina del edificio que corrió a cargo del arquitecto García de la Vega, sobre proyecto de Paulino Gayo.

Aquel nacionalismo arquitectónico, de auge creciente, tuvo en Madrid una fecha absolutamente clave, cual fue la de 1911, año en el que se producen tres hechos sintomáticos que relanzarían definitivamente este fenómeno arquitectónico, ideológico e incluso poético, con un gran contenido neo-romántico y evidentes afinidades con la Generación del 98, de tal modo que al tiempo que Azorín descubría nuestro paisaje, Unamuno cantaba a nuestra arquitectura: «esta mi torre de Monterrey me habla de nuestro Renacimiento, del renacimiento español, de la españolidad eterna, hecha piedra de visión, y me dice que me diga español y que afirme que si la vida es sueño, el sueño es lo único que queda...»³⁰. En 1911 tuvo lugar la celebración de un «Salón de Arquitectura» organizado por la Sociedad Central de Arquitectos, en el que colaboró la recién creada Sociedad Española de Amigos del Arte promoviendo un «Concurso de Edificios Españoles». El Salón que pretendía «construir un inventario gráfico del estado de la Arquitectura española contemporánea», y el Concurso otorgaron, unánimemente, el primer premio a Leonardo Rucabado por el proyecto de un «Palacio para un noble en la Montaña», basado en la arquitectura montañesa de los siglos XVII y XVIII, al tiempo que se premiaba, en otra modalidad, la restauración de la Casa de Cisneros en Madrid, efectuada por Luis Bellido dentro de una línea abiertamente neoplateresca. Aquel mismo año de 1911 España volvió a mostrar, en la Exposición Internacional de Arte de Roma, un pabellón «estilo Monterrey», en una línea análoga a la que muestra el madrileño palacio de Bermejillo (1913-1916), obra del mismo Eladio Laredo, que intervino en el pabellón español de Roma. Finalmente, y volviendo de nuevo al año 1911, hay que reseñar la serie de conferencias que sobre arquitectura española dio en el Ateneo de Madrid don Vicente Lampérez, uno de los soportes teóricos más firmes de todo aquel movimiento nacionalista. Sus palabras son un testimonio fundamental para entender aquella reacción que defendía la tradición frente al exotismo foráneo, llegando a concluir que «si a la arquitectura española contemporánea le falta la unidad de miras que puede llevar al estilo futuro, propio del siglo XX, *el único camino es el nacionalismo*, la adaptación de los estilos tradicionales; porque la tradición significa depuración durante siglos y siglos de ciertos principios que no cambian; el país, el clima, la idiosincrasia de la raza. Seamos nacionalistas, aunque sólo sea por imitar con ello a los extranjeros, ya que por desgracia en arquitectura, como en otros órdenes de la vida, tan aficionados somos a extranjerizarnos». En otro momento llegó a referirse a los rascacielos



Urioste: Casa Sueca

norteamericanos, cuando proponía crear «cosas nuevas si sabemos; pero, si no, adaptemos las nuestras. Que cuando a fuerza de adaptaciones, se hayan modificado los estilos tradicionales, *el estilo nuevo y nacional* habrá surgido. En este punto mi fe es ciega, y no basta a enturbiarla la idea de que la iniciativa nos venga de fuera; pues aunque así fuese (y no debe de ser), los “sky-scrapers” yankis... se transformarían al cabo en algo nacional y nuestro...»³¹. Algo de esto intentó Cárdenas en el edificio de la Telefónica, como luego se verá.

La respuesta no se hizo esperar y, en 1914, el propio Lampérez ganaba el concurso convocado por el Círculo de Bellas Artes sobre «La casa antigua española», sobre la que Cabello y Lapiedra redactaría un sustancioso texto en el que se justifica esta posición arquitectónica bajo el subtítulo de «Consideraciones acerca de una arquitectura nacional»³². En el mismo año de 1914 el Ayuntamiento premiaba la casa de vecindad de la calle Almagro, número 38, como «la casa más artística y mejor construida» en aquel año³³. El edificio, obra del arquitecto Augusto Martínez de Abaria, reunía torres y galerías a lo «Monterrey», al tiempo que el escultor Sixto Morer labraba en su fachada relieves, grutescos, flameros y medallones de ascendencia claramente plateresca, con la libertad y límites que entraña el llevar aquella piel sobre una casa de pisos entre medianerías. No sólo el Ayuntamiento, sino que la iniciativa privada de algunas sociedades como la de la Gran Peña exigía en las bases del concurso para su nueva sede, en el comienzo de la Gran Vía, un «estilo español comprendido

entre mediados del siglo XVI y finales del XVII». Por este camino no se ciñó el nacionalismo al renacimiento, sino que tras éste se intentó la aventura barroca de los Ribera y Churriguera, en otros tiempos tan denostados, pero cuya recuperación física e historiográfica data de estos precisos años.

Esta recuperación historiográfica del barroco tiene su punto de partida en la defensa que de aquel «estilo» hizo Arturo Mélida en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando (1899) sobre las «Causas de la decadencia de la arquitectura y medios para su regeneración»³⁴. Siguieron luego algunas obras aisladas como la Casa del Cura de San José (1910-1912), donde el barroco de la iglesia, con fachada a la calle de Alcalá, sugirió muchos elementos libremente reinterpretados en la casa inmediata por don Juan Moya, profesor que fue de la Escuela de Arquitectura en la que estudiara Ignacio de Cárdenas, y arquitecto con el que estuvo relacionada inicialmente la construcción del edificio de la Telefónica, como más adelante comentaremos. Por aquellos años, el crítico Román Loredó observaba cómo López Sallaberry iba derivando su anterior estilo neoplateresco hacia el «barroco madrileño», tal y como ya hacía abiertamente Reynals en la casa de Martín Arregim³⁵, su última obra de 1916. Se trataba en definitiva de la manipulación de los elementos característicos empleados por Ribera y sus seguidores en tantas fachadas madrileñas, con los inconfundibles baquetones perfilando bellísimas portadas, alguno de cuyos testimonios se salvaron afortunadamente en este clima, tales como el palacio de Miraflores (hoy Edificio Atlántida) ampliado y reformado por Eduardo Gamba. Asimismo, el propio Hospicio de Madrid, obra fundamental de nuestro barroco madrileño, se llegó a salvar de una segura demolición gracias a la sutil argucia de la Sociedad Española de Amigos del Arte, la cual organizó en el hospicio una exposición sobre el «Antiguo Madrid», haciendo al edificio su depositario (1926). En este preciso ambiente y año surgen las formas barrocas madrileñas que Ignacio Cárdenas incorporaría al edificio de la Telefónica, y muy especialmente en la portada donde siguió fielmente el espíritu del diseño de Ribera. Sin duda era ésta la única forma de dotar al edificio de un tono local, muy difícil de explicar al lector sin este discurso previo.

Como colofón a esta abreviada visión de la «arquitectura nacional» en Madrid añadiremos que también aquí se dejó sentir el eco del regionalismo en su versión montañesa y andaluza. Ya se dijo antes cómo Rucabado había presentado en 1911 su «Palacio para un noble en la Montaña» recogiendo elementos diversos de la arquitectura señorial de aquella zona; pues bien, tres años más tarde iniciaba Manuel María Smith la conocida Casa Garay, elogiada por Cabello en su libro *La Casa Española*³⁶, si bien su carácter resulta muy ambiguo en cuanto al compromiso estrictamente montañés. Algo semejante ocurre con la popular casa de don Tomás Allende, en la plaza de Canalejas, que Leonardo Rucabado proyectó y dirigió entre 1916 y 1918, año éste en que muere el arquitecto. De esta casa ya dijo Torres Balbás que «para proyectarla acordóse el autor de demasiadas cosas: trozos de arquitectura clásica de Toledo, solanas montañesas, palacios de Salamanca, torres de ladrillo andaluzas, chapiteles madrileños...»³⁷, es decir, parece un resumen del arsenal de elementos que la arquitectura española podía ofrecer, si bien no logran fundirse con naturalidad. Las ideas de yuxtaposición y heterogeneidad pesan en exceso, no correspondiendo en absoluto con la gran obra que dejó Rucabado, en su tierra.



González: Edificio del ABC en Madrid

Talavera: Edificio de la C.T.N.E. en Sevilla



Talavera: Pabellón de la C.T.N.E. en la Exposición Iberoamericana (Sevilla)

Sabemos que Rucabado, en estrecha relación con Lampérez, fue uno de los pontífices del regionalismo, llegando a publicar, junto con el arquitecto sevillano Aníbal González, algunos textos que pueden considerarse como el manifiesto del regionalismo. Así, ambos firman las «Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional», que fue objeto de una ponencia en el VI Congreso Nacional de Arquitectura, celebrado en San Sebastián en 1915, cuyas conclusiones acababan instando a los ministerios, diputaciones, ayuntamientos y demás centros oficiales a primar aquellos proyectos «inspirados en nuestros estilos nacionales». El nombre de Aníbal González está, por otra parte, vinculado al período que aquí estudiamos en Madrid, ya que a él se debe el edificio del *ABC* (1926), en la Castellana, dentro de aquel estilo sevillano que, en parte, se consagró a través de la Exposición Hispano Americana³⁸. La vinculación de la dirección del periódico a la capital hispalense explica el capricho descontextualizado de esta imagen grata en sí, pero tan foránea, o más si cabe, que la de los hoteles a la francesa. Interesa igualmente mencionar aquí el nombre de Aníbal González en relación con la Compañía Telefónica porque fue a él, según testimonio de Ignacio Cárdenas, a quien se encargó el espléndido edificio de la Telefónica en Sevilla, «quien por su mucho trabajo traspasó el encargo a su ayudante Juan Talavera». A éste se debe en efecto el magnífico edificio sevillano, construido en un estilo entre neobarroco y renacentista de gran arraigo local, que contrasta y coincide por sus fechas (1926-1928) con el comienzo del edificio madrileño de la Gran Vía. Aquel revisionismo historicista y regional había llevado igualmente a Juan Talavera³⁹ a tomar elementos de la arquitectura mudéjar sevillana (convento de Santa Paula de Sevilla) y onubense (monasterio de la Rábida), a la hora de proyectar el muy grato pabellón de la Compañía Telefónica Nacional de España en la Exposición Ibero-Americana (1925-1927).

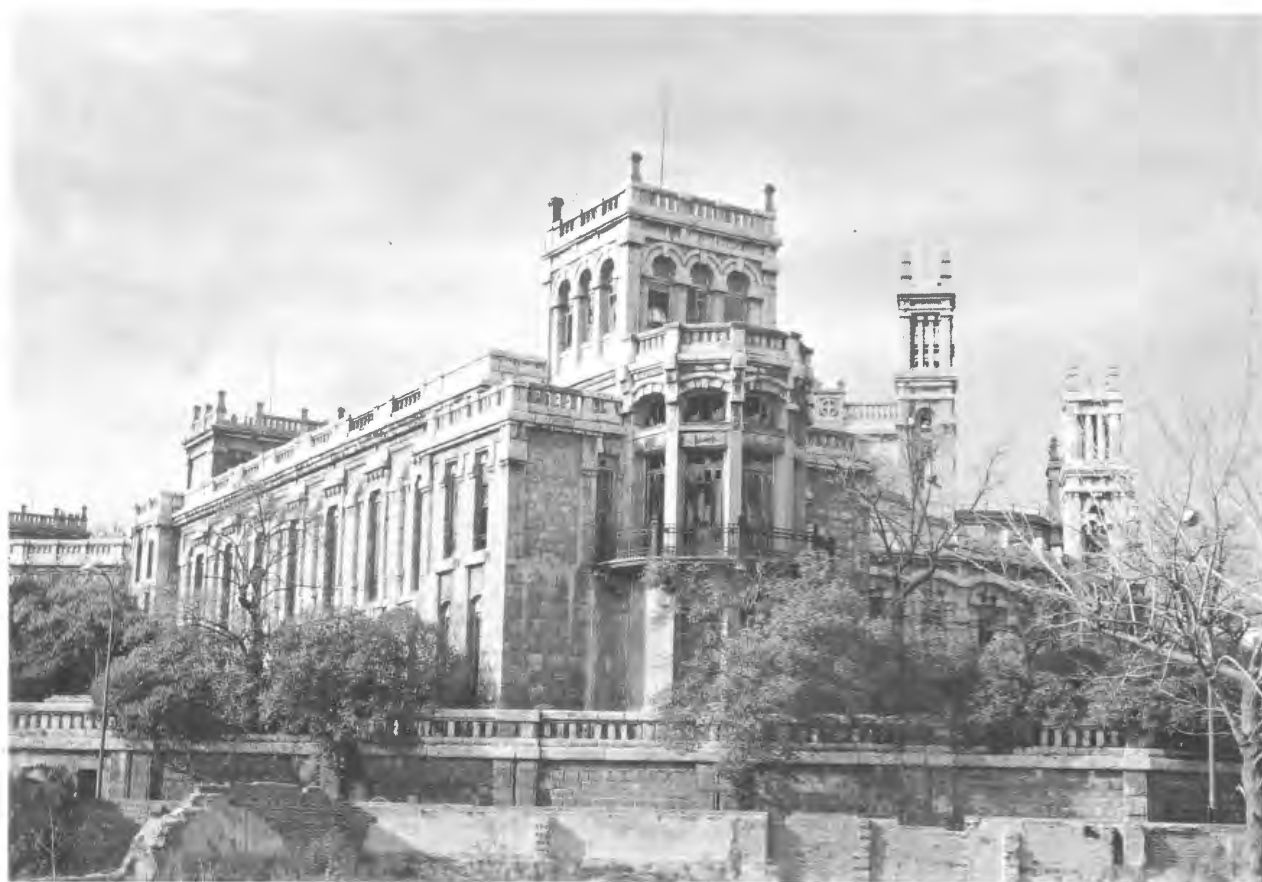
5. El monumentalismo y otras opciones varias en los años veinte

Resultaría incompleto el panorama de la arquitectura madrileña en los primeros veinticinco años del siglo si no se mencionara la importante obra de Antonio Palacios, uno de los primeros arquitectos que introdujo un cambio de escala en los edificios de la ciudad antes de que lo hiciera la Telefónica. Curiosamente, también un edificio dedicado a las comunicaciones, como es el que se llamó «palacio de las Comunicaciones (1904-1917)», vulgo Correos, en la plaza de la Cibeles, abre prácticamente el siglo con una obra muy significativa, tanto en relación con el solar que ocuparía en uno de los emplazamientos más nobles de la ciudad, como por lo ambicioso del programa, sin olvidar que se trataba de la primera obra importante de un joven arquitecto, recién titulado. Se dan aquí algunas circunstancias que en alguna medida guardan cierta analogía con el edificio de la Telefónica. En efecto, Palacios recibe el encargo el mismo año en que termina la carrera de arquitectura, al igual que Cárdenas se responsabilizó de la obra a los pocos meses de haber obtenido el título. Uno y otro edificio se destinan a las comunicaciones, postales y telefónicas, siendo la primera vez que construcciones dedicadas a tal fin alcanzan una entidad arquitectónica monumental, lo que hizo que en su día recibieran el pomposo nombre de «palacio de Comunicaciones» y «palacio de la Telefónica»,



Palacios y Otamendi: Palacio de Comunicaciones

como puede comprobarse continuamente en la prensa de la época. Asimismo, en ambos edificios se empleó una estructura metálica que, con las diferencias tecnológicas que el tiempo transcurrido introdujo a favor de la modernidad de la proyectada para la Telefónica, señalaron dos hitos en la historia de la construcción española. Al mismo tiempo el modo de concebir la planta de entrada, ocupada por el vestíbulo público, guarda en las dos obras que comentamos un parentesco evidente, no sólo por la distribución cruciforme, sino incluso en la relación del primer piso, que a modo de entreplanta incompleta se asoma a este vestíbulo general. Por último diremos que si bien el lenguaje arquitectónico es muy distinto en una y otra obra, conservando bien el edificio de Correos su condición «industrial» en el interior, con la estructura metálica a la vista, pero disimulándolo con galas ornamentales en sus exteriores que, no obstante, pareció «poco monumental en sus detalles» a la Academia de San Fernando⁴⁰, y, en cambio, mejor equilibrado el planteamiento «industrial» de la Telefónica con un ponderado equilibrio entre el interior y el exterior, sin embargo ésta conserva todavía algunos rasgos inspirados o sugeridos por la arquitectura de Palacios como son los escudos que ornamentan la fachada a la altura del piso octavo, y que son los únicos ejecutados de un primer proyecto que contempló incluir otros muchos. Hay finalmente otro hecho a destacar y es la altura máxima alcanzada por el edificio de Correos, o Nuestra Señora de las Comunicaciones, como burlescamente se le llamaba por su historiada arquitectura exterior, ya



Palacios: Hospital de Jornaleros

que su torre central alcanza una cota de setenta metros que sólo superarían los ochenta y nueve metros con treinta centímetros de la Telefónica.

Pero no es sólo el edificio de Correos la obra que queremos mencionar aquí, sino otras como el Hospital de Jornaleros (1908-1916) y, muy especialmente, el Banco del Río de la Plata, hoy Banco Central (1910-1918), y el Círculo de las Bellas Artes, que se termina cuando comienza la construcción de la Telefónica en 1926⁴¹. Tanto el Círculo como el Banco son dos testimonios muy característicos en los que se aúnan de una parte el poderoso monumentalismo que persigue en su obra Palacios y, de otro lado, el lenguaje de resortes clásicos (columnas, soluciones arquitrabadas, cariátides, etc.) en una proporción absolutamente original. El Círculo de Bellas Artes, por su arquitectura, distribución y decoración interior, es sin duda alguna el edificio más comentado, más admirado y elogiado de los años veinte en Madrid, contrastando en esto con el silencio, casi sospechoso, que aquella misma prensa guardó sobre la Telefónica. El carácter marcadamente *artístico* de uno e *industrial* del otro forzó actitudes apriorísticas que condicionaron la fortuna crítica de ambos edificios.

¿Qué otras arquitecturas, proyectadas o en construcción, en torno a 1920 podemos traer aquí a fin de completar el cuadro? Por un lado cabe recordar la rica tradición de la arquitectura en ladrillo que, de alguna forma, se había ido afianzando a lo largo del siglo XIX como una arquitectura vernácula. En este sentido hallamos desde las permanencias historicis-



Espeliús y Monasterio: Plaza de Toros de las Ventas

tas de matiz neomudéjar⁴² como pueda ser la Plaza de Toros de Ventas (1919-1930), iniciada por Espeliús en 1919 y terminada por Muñoz Monasterio en 1930, hasta el purismo formal de claro espíritu renovador que hallamos en el Dispensario de la Cruz Roja (1924-1928), obra por cierto de Manuel de Cárdenas y Pastor, hermano mayor (?) del arquitecto de la Telefónica. Otras variantes latericias ofrecían las obras de Luis Ferrero en el Patronato de Enfermos de Santa Engracia (1921-1924), así como los grupos escolares de Antonio Flórez, pudiendo destacar el de Concepción Arenal (1923-1929), con soluciones propias de la arquitectura popular, algunas de las cuales ya había utilizado en el Instituto-Escuela (1911-1915) desechándolas en cambio en la Residencia de Estudiantes (1911-1915).

Frente a esta sinceridad constructiva y prudente planteamiento de Flórez, Manuel de Cárdenas y Ferrero, surgieron otras alternativas de gran verbosidad y llamativas en extremo como fue el edificio-reclamo del Banco de Bilbao (1919-1923). Su arquitecto, Ricardo Bastida⁴³, organizó una ampulosa fachada, de nuevo columnada, con enfáticos remates que incluyen dos monumentales cuadrigas en bronce. Más acertado y medido resulta su interior, especialmente el gran vestíbulo central, con hermosa montera de vidrio y las magníficas pinturas de Aurelio Arteta.

Para finalizar desearía mencionar dos hechos que merecen la pena reseñar: uno es la formación por entonces de lo que Flores llama certeramente la «generación de 1925» y, en



Bastida: Banco de Bilbao

segundo lugar, la realidad de las arquitecturas y arquitectos que se premian en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de los años veinte, porque tienen el interés de mostrar y resumir el período aquí recogido, con sus contradicciones, pero también abriendo nuevos horizontes a la arquitectura española, precisamente de la mano de aquella generación de 1925. Ésta, según Carlos Flores⁴⁴, incluía nombres como Blanco Soler, Bergamín, Casto Fernández-Shaw, Agustín Aguirre, Sánchez Arcas, Borobio, Azpiroz, García Mercadal, Arniches, Domínguez y Gutiérrez Soto, entre otros, a los que, en justicia, hemos de añadir ahora nosotros el nombre de Ignacio de Cárdenas, pues él terminó la carrera en 1924, esto es, el año siguiente de acabarla Gutiérrez Soto, y coincidió en la Escuela, pequeña Escuela entonces, con todos los arquitectos citados por Flores. Varias son las razones que pueden avalar la presencia de Cárdenas en esta generación de 1925, más allá de la inexcusable razón



Bastida: Interior del Banco de Bilbao con los murales de Arteta

cronológica, pues si como muy bien apunta Flores aquellos arquitectos se pusieron en contacto con lo que se hacía fuera de nuestro país —recuérdese el largo viaje de García Mercadal por Europa (1924-1927)—, también Cárdenas salió de España aunque en dirección a América, donde pudo palpar muy de cerca aquella extraordinaria arquitectura de los rascacielos neoyorquinos que el Viejo Continente despreciaba, pero a los que se acercaría pronto sin llegar nunca a igualarlos. Pero no sólo fue esta obra de la Telefónica lo que uniría a Cárdenas a la generación de 1925, sino toda su obra, entre las que se encuentra el edificio de la Compañía en Pamplona, cuyo racionalismo y modernidad nada tiene que envidiar a las obras de sus compañeros⁴⁵. El testimonio de Cárdenas, al que más adelante aludiré, luchando contra el historicismo ornamental que se quiere inyectar al edificio de la Telefónica de la Gran Vía, evidencia su adscripción a este primer núcleo auténticamente revolucionario de la arquitectura española, pues como él cuenta hubo de reprimir en este caso sus «aficiones a lo que entonces comenzaba a abrirse paso, el estilo moderno que se llamaba entonces “cubista”, harto de tanto estilo Renacimiento... por ser yo de una generación de arquitectos que terminábamos la carrera después de años y años de estilo “renacimiento español”».

En cuanto a la arquitectura y las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes⁴⁶, recordaremos que en las celebradas entre los años 1920 y 1926, a las que concurrieron algunos de los arquitectos ya citados, se resume la desorientación y reorientación de la arquitectura en estos años decisivos, años que actúan de bisagra entre la vieja y nueva arquitectura. Ello queda de manifiesto con sólo ver las obras premiadas que no siempre lo fueron en la misma línea, posiblemente por la composición de los jurados que normal y afortunadamente fueron muy heterogéneos. Así, por ejemplo, en el certamen de 1920, cuyo jurado estuvo compuesto por Repullés, Otamendi, Palacios, Landecho, Flórez, Lampérez y Yárnoz, se premió tanto la arquitectura neobarroca, con el «Proyecto de restauración de la iglesia de benedictinos de Monserrat» de Carlos Grato, como el regionalismo de Muguruza con espléndidos dibujos de casas vascas que en el caso de Pascual Bravo se convertían en una casa de campo aragonesa. En el año 1926, cuando comienzan las obras de la Telefónica, en el jurado figuraban Landecho, Gato, López-Otero, Anasagasti y Flórez, premiándose entonces la mencionada reconstrucción del Palacio de Justicia, hecha por Rojí, el proyecto de «Residencia de artistas en Mallorca» de Enrique Simonet, así como unas restauraciones propuestas por Adolfo Blanco (Puerto de Anzio) y Leopoldo Carrera y Regino Borobio (Palacio de los Reyes de Navarra en Olite). Pero junto a aquella arquitectura premiada, que de algún modo traducía un espíritu predominantemente conservador, a pesar de la composición del jurado, hubo también nuevas iniciativas, como la de García Mercadal. «¡Qué clara exuberancia vital emana del envío de Fernando García Mercadal: *La casa mediterránea!*», exclama el gran crítico José Francés, para añadir luego: «Este García Mercadal, que ama la síntesis y la estilización; que construye a grandes planos y con sobrias líneas; que, hijo de su siglo, no por ello se deja contagiar de la extravagancia sin base o el caotismo barroquizante, sino, por el contrario, es claro, escueto y de un envidiable optimismo estructural»⁴⁷. En estas palabras se resume el quiebro que se va a producir en nuestra arquitectura al comenzar las obras de la Telefónica. Recordemos, para terminar, que en aquella Exposición de 1926 se expuso un «Cementerio de Románticos», presentado por el arquitecto Rafael Hidalgo de Caviedes, hijo del pintor Hipólito Hidalgo de Caviedes que tan estrecha colaboración prestó a Ignacio de Cárdenas en la decoración interior del edificio de la Telefónica.

NOTAS

¹ L. Landecho, *La originalidad en el arte*, Madrid, 1905.

² Para una aproximación a esta cuestión véase P. Navascués, «El problema del eclecticismismo en la arquitectura española del siglo XIX», *Revista de Ideas Estéticas*, 1971, núm. 114, pp. 111-125.

³ L. Álvarez Capra, «La arquitectura en la Exposición Universal de París», *Resumen de Arquitectura*, 1900, núm. 4, pp. 63-66.

⁴ P. Navascués, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973. Vid. especialmente el apartado «Los epígonos del eclecticismismo», pp. 295 y ss.

⁵ E. M. Repullés, «La arquitectura en España en 1903», *Heraldo de Madrid*, 1 de enero de 1904.

⁶ Sobre estas cuestiones mantengo aquí los puntos de vista recogidos en mi trabajo «Opciones modernistas en la arquitectura madrileña», *Estudios Pro-Arte* (Barcelona), 1976, núm. 5, pp. 21-45.

- ⁷ Sobre las obras iniciales y verdaderamente revolucionarias de Horta, con las que tiene relación la casa de Pérez Villamil, *vid.* S. Tschudi Madsen, «Horta: Works and Style of Víctor Horta before 1900», *Architectural Review*, 1955, pp. 388-392.
- ⁸ J. R. Alonso, «El monumento a Alfonso XII», *Villa de Madrid*, 1979, núm. 66, pp. 29-38.
- ⁹ Anónimo, «Litigio artístico ¿hay plagio?», *Heraldo de Madrid*, 16 de julio de 1901.
- ¹⁰ F. C. Sainz de Robles, «Curiosidades matritenses de las que fueron posibles dos Gran Vía», *Villa de Madrid*, 1975, núm. 49, pp. 60 y ss.
- ¹¹ P. Tedde de Lorca, «La Banca privada española durante la Restauración (1874-1916)», en *La Banca española en la Restauración*, t. I (Política y Finanzas), Madrid, 1974, p. 226, nota 6.
- ¹² F. C. Sainz de Robles, *Breve historia del madrileño palacio de Longoria*, Madrid, 1975.
- ¹³ L. M. Cabello, «Arquitectura española contemporánea: El nuevo Teatro Lírico y la casa del New Club de Madrid», *Arquitectura y Construcción*, 1902, núm. 121, pp. 231-242.
- ¹⁴ Recogido de varios expedientes del Archivo de Villa e incluido en mi artículo citado en la nota 6, p. 40.
- ¹⁵ Sobre el VI Congreso Internacional de Arquitectos, *vid.* el número monográfico de *Arquitectura y Construcción*, 1904, núm. 141.
- ¹⁶ P. Planat, «Art Nouveau et Modern-Style», *La Construction Moderne*, 1904, pp. 397-400.
- ¹⁷ L. Sainz de los Terreros, «El estilo moderno de arquitectura en España», *La Construcción Moderna*, 1906, pp. 45-46.
- ¹⁸ P. Navascués, «Influencia francesa en la arquitectura madrileña del siglo XIX: la época isabelina», *Archivo Español de Arte*, 1982, núm. 217, pp. 59-68.
- ¹⁹ *Proyecto de Edificio para instalar el Casino de Madrid. Pliego de condiciones para el Concurso entre arquitectos nacionales y extranjeros*. Madrid, Establecimiento tipográfico de la Bolsa, 1903.
- ²⁰ P. Navascués, «El Casino de Madrid y la arquitectura de su tiempo», en *Tres conferencias de arquitectura*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1978, pp. 61-79.
- ²¹ Anónimo, «Lo que son los concursos en España: El del Casino de Madrid», *La Construcción Moderna*, 1904, páginas 101-104.
- ²² T. Gómez Acebo, *Proyecto de edificio para el Casino de Madrid*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1904.
- ²³ L. Sainz de los Terreros, «Proyecto de edificio para el Casino de Madrid», *La Construcción Moderna*, 1904, pp. 25-28, 52-56, 78-82, 116-119, 137-140 y 170-171.
- ²⁴ L. Sainz de los Terreros, «Concurso del Casino de Madrid. Proyecto del Sr. Carrasco», *La Construcción Moderna*, 1904, pp. 59-62 y 87-93.
- ²⁵ J. R. Alonso, «Palacetes madrileños del novecientos», *Villa de Madrid*, 1979, núm. 64, pp. 29-38.
- ²⁶ A. Marín de la Bárcena, *El Palacio de Justicia de Madrid*, Madrid, 1927.
- ²⁷ *Recuerdo de la visita de los periodistas hispano-americanos al edificio general de la Compañía Telefónica Nacional de España*, Madrid, 1930 (Folleto editado por la C.T.N.E.).
- ²⁸ L. M. Cabello y Lapiedra, «Urioste y el Pabellón de España en París en 1900», *Resumen de Arquitectura*, 1899, núm. 3, pp. 32-33.
- ²⁹ L. M. Cabello y Lapiedra, «El Pabellón español en la Exposición de París de 1900», *Arquitectura y Construcción*, 1899, núm. 48, pp. 53 y ss.
- ³⁰ M. de Unamuno, *Andanzas y visiones españolas*, fragmento tomado de «La torre de Monterrey a la luz de la helada», ed. de Espasa-Calpe, Madrid, 1975, p. 197.
- ³¹ V. Lampérez, «La Arquitectura española contemporánea. Tradicionalismo y exotismos», *La Construcción Moderna*, 1911, núm. 13, pp. 261-267.
- ³² L. M. Cabello y Lapiedra, *La Casa Española. Consideraciones acerca de una arquitectura nacional*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1917.
- ³³ P. Navascués, «Los premios de arquitectura del Ayuntamiento de Madrid (1901-1918)», *Villa de Madrid*, 1976, núm. 52, pp. 15-26.
- ³⁴ A. Mérida, *Causas de la decadencia de la arquitectura y medios para su regeneración*, Madrid, 1899.
- ³⁵ Calle de Sagasta, número 19.
- ³⁶ J. D. Fullaondo, *Manuel María Smith e Ibarra*, Madrid, 1980, p. 54.
- ³⁷ Citado por N. Basurto, *Homenaje a Leonardo Rucabado*, Bilbao, 1982, p. 40.
- ³⁸ Sobre Aníbal González y en general sobre el regionalismo sevillano véase el excelente libro de Alberto Villar Movellán, *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)* (Sevilla, 1979), cuyo interés excede con mucho el puramente local.
- ³⁹ A. Villar, *Juan Talavera y Heredia*, Sevilla, 1977, pp. 78, 81, 82, 132 y 136.
- ⁴⁰ J. R. Alonso, «El Palacio de las comunicaciones en la arquitectura madrileña», *Villa de Madrid*, 1980, núm. 66, páginas 43-50.
- ⁴¹ Sobre la obra de Palacios *vid.* A. González Amezqueta, «Antonio Palacios», *Arquitectura*, 1967, núm. 106 (número monográfico).

¹² A. González Amezqueta, «Arquitectura neomudéjar madrileña de los siglos XIX y XX», *Arquitectura*, 1969, núm. 125 (número monográfico).

¹³ VV. AA., *Homenaje a Ricardo Bastida*, Exposición organizada por el Banco de Bilbao, Madrid, 1983.

¹⁴ C. Flores, *Arquitectura española contemporánea*, Bilbao, 1961, pp. 109 y ss.

¹⁵ Para otras obras y arquitectos activos en torno a 1920 véanse los textos clásicos de B. Giner de los Ríos, *Cincuenta años de arquitectura española*, Méjico, 1952, y R. Ucha Donate, «La arquitectura española y particularmente la madrileña en lo que va de siglo», *Catálogo general de la Construcción*, Madrid, 1954-1955. De ambas obras hay reedición reciente de la editorial Adir, Madrid, 1980.

¹⁶ B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, con prólogo de Eduardo Chicharro, Madrid, 1980 (nueva edición), pp. 242 y ss.

¹⁷ J. Francés, *El año artístico 1925-1926*, Barcelona, 1928, p. 356.